

CHAPITRE DE LIVRE :

« La Littérature en marge du cinéma ou la négation cinématographique »

Thomas Carrier-Lafleur,

Dans Jean Cléder et Frank Wagner (dir.), *Le cinéma de la littérature*, Lormont, Éditions nouvelles Cécile Default, 2017, p. 93-117.

Pour citer ce chapitre :

CARRIER-LAFLEUR, Thomas, « La Littérature en marge du cinéma ou la négation cinématographique », dans Jean Cléder et Frank Wagner (dir.), *Le cinéma de la littérature*, Lormont, Éditions nouvelles Cécile Default, 2017, p. 93-117.

LA LITTÉRATURE EN MARGE DU CINÉMA OU LA NÉGATION CINÉMATOGRAPHIQUE

Thomas Carrier-Lafleur

« Mais tout est mystère et cul-cul-rhododendron aujourd'hui. »

Blaise CENDRARS, *Une Nuit dans la forêt* (Premier fragment d'une autobiographie)

Depuis près de trois décennies, l'histoire du cinéma est à la mode et a entamé une métamorphose critique, si bien qu'il est maintenant coutumier de parler de la « nouvelle histoire » du cinéma. La caractéristique première de cette nouveauté réside dans sa valeur réflexive, dans la nécessité de ne pas mettre de côté la théorie dans la pratique de l'histoire. Dès lors, on ne peut plus faire l'histoire du cinéma, sans penser à la fois les deux termes de l'équation, *l'histoire* et le *cinéma*.

À l'ère de l'image numérique et du cinéma « élargi », se multiplient les colloques et les ouvrages audacieux visant à cerner de nouvelles manières de penser, dans la durée et dans le devenir, cet objet polymorphe et maillé nommé « cinéma ». « La première tâche de l'historien du cinéma consistera à établir la succession, la diachronie des divers systèmes qui ont été engendrés au cœur de l'histoire du cinéma¹ », ont proposé par exemple André Gaudreault et Tom Gunning, deux représentants importants de la nouvelle histoire du cinéma, à l'occasion d'un colloque dont les actes ont été publiés en 1989. À la recherche des moments de *continuité*, mais aussi de *discontinuité*, des systèmes qui ont donné un sens aux diverses modalités du cinéma en tant

1 André Gaudreault et Tom Gunning, « Le Cinéma des premiers temps : un défi à l'histoire du cinéma ? », in Jacques Aumont, André Gaudreault et Michel Marie (dir.), *L'Histoire du cinéma. Nouvelles approches*, Paris, Publications de la Sorbonne, « Langues et langages », 1989, p. 56.

que média et que dispositif structurant, il était clair que la nouvelle *histoire* du cinéma devait se faire *archéologie* (et la référence à Foucault est en effet courante dans les différents textes qui forment cette nouvelle histoire, jusque dans leurs titres¹). Or, plus d'une décennie et demie plus tard, revenant sur les travaux qui ont succédé à la formulation de cette fonction réflexive attribuée à l'histoire du cinéma, Gunning constate que « la question centrale que nous espérons soulever à l'époque reste encore en suspens² », à savoir cette condition de penser ensemble histoire et théorie, de pratiquer une histoire dont les conditions d'existence ne seraient pas extérieures à ce qui est cherché. Pour résumer de manière schématique la mise en garde que Gunning adresse à ses collègues nouveaux historiens, on dira que le tort de la nouvelle histoire qui, pourtant, a su élargir considérablement ses horizons et son champ d'action, est tout de même de conserver une dimension téléologique. De la lanterne magique aux jouets optiques, en passant par la chronophotographie et le phonographe, le mouvement propre à l'archéologie des techniques et des pratiques culturelles constitutives de la modernité visuelle, sonore et populaire des XIX^e et XX^e siècles est toujours rattaché à une idée fixe, celle de l'origine du cinéma comme horizon fédérateur. L'archéologie propre à la nouvelle histoire du cinéma serait le grand récit – non absent de la naïveté afférente à l'enthousiasme – de la modernité battante, conquérante, dévorante même, du dispositif cinématographique.

Mais, évidemment, cette critique formulée par Gunning, et que d'autres nouveaux historiens ont dû s'approprier, constitue une difficulté face à laquelle il n'est pas aisé de réagir. Car, voulant faire l'histoire du cinéma, il est pour le moins compliqué de ne pas adopter, au moins en partie, au

1 Laurent Mannoni, *Le Grand Art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, préface de David Robinson, Paris, Nathan, « Librairie du premier siècle de cinéma », 1995; Giusy Pisano, *Une Archéologie du cinéma sonore*, Paris, CNRS, « Cinéma et audiovisuel », 2004; Maria Tortajada, « Archéologie du cinéma : de l'histoire à l'épistémologie », *Cinémas*, vol. 14, n° 2-3, 2004, p. 19-51. Une phrase tirée de ce dernier texte (p. 23) résume bien la situation : « À vrai dire, le statut des références à Foucault est très variable. » Pour développer davantage ce sentiment, on peut aussi consulter avec intérêt Patrice Maniglier et Dork Zabunyan, *Foucault va au cinéma*, Paris, Bayard, « Logique des images », 2011.

2 Tom Gunning, « Fantasmagorie et fabrication de l'illusion : pour une culture optique du dispositif cinématographique », *Cinémas*, vol. 14, n° 1, 2003, p. 68. Il est à noter qu'il s'agit de la traduction française d'une communication qui ne sera publiée dans la langue de l'auteur qu'un an plus tard, avec « Phantasmagoria and the Manufacturing of Illusions and Wonder: Towards a Cultural Optics of the Cinematic Apparatus », in André Gaudreault, Catherine Russel et Pierre Véronneau (dir.), *Le Cinématographe, nouvelle technologie du XX^e siècle/The Cinema, A New Technology for the 20th Century*, Lausanne, Payot, 2004, p. 31-43.

moins un moment, le point de vue du cinéma (ou le cinéma comme point de vue). Bien qu'il soit difficile pour le nouvel historien du cinéma de ne pas se montrer toujours un peu coupable de téléologie, la critique de Gunning ne doit pas bloquer la démarche archéologique mais, au contraire, se faire incitation à affûter cette démarche — mouvement confirmé depuis une quinzaine d'années. Ce que nous disent d'autres nouveaux historiens hardis, c'est qu'une archéologie fine du cinéma — comme *symptôme* et comme *modèle* de la « modernité »¹ — doit éplucher la multiplicité des discours qui ont contribué d'une façon ou d'une autre à l'instauration du dispositif. Dans cette lutte contre la « téléologie cinématographique », il n'est donc pas rare de trouver des formules de cette nature, que j'emprunte à François Albera :

« Un dépouillement assez ample des sources écrites les plus diverses — scientifiques et techniques mais aussi médicales, juridiques, littéraires, philosophiques... — atteste en effet de l'extension et de la centralité de la référence au cinématographe depuis la fin des années 1890 dans tous ces domaines². »

Ou encore, sous la plume de Maria Tortajada :

« [...] envisager le dispositif cinématographique comme objet intellectuel, comme objet à penser et à imaginer, peut-être parfois comme mo-

1 On trouvera cette idée du double jeu, propre à la nouvelle histoire du cinéma, entre le symptôme et le modèle chez François Albera, « Le Paradigme cinématographique », 1895, vol. 66, 2012, p. 8-33. Ou encore ici : « L'histoire du cinéma n'obéit pas à la logique de l'autonomie, de la spécificité, elle procède d'une histoire comparée. Pour comprendre le cinéma, non seulement il faut l'envisager en lien avec la société et le développement technique et économique, mais il faut examiner d'autres médias, considérer d'autres "séries culturelles" [l'auteur ne le précise pas, mais le terme vient des écrits de Gaudreault] avec lesquelles il entre dans des rapports d'intersection, d'appartenance, de coïncidence ou de différences, d'hybridation. À l'inverse, le cinéma est un "lecteur", un "analyseur" des autres formes artistiques et spectaculaires, il est, pour le dire avec Lev Manovich [*Le Langage des nouveaux médias*], "la forme culturelle clé du xx^e siècle" », François Albera, « "Quel héritage renions-nous ? Eisenstein dans l'historiographie du cinéma" », essai publié dans Sergueï M. Eisenstein, *Notes pour une histoire générale du cinéma*, édition établie par Naoum Kleiman et Antonio Somaini, traduction du russe de Catherine Perrel, notes et commentaires de F. Albera, N. Kleiman, C. Perrel et A. Somaini, introduction de Naoum Kleiman, suivi de deux essais de François Albera et Antonio Somaini, Paris, Association française de recherche de l'histoire du cinéma, 2013, p. 202. On notera en passant l'intérêt de ce texte qui place Eisenstein théoricien en double précurseur, celui (à moindre degré) de l'archéologie foucaldienne, et celui (bien involontaire, mais tout de même très insistant) des nouveaux historiens du cinéma.

2 François Albera, « Le Paradigme cinématographique », *loc. cit.*, p. 13.

dèle, tel qu'il intervient, en somme, dans les discours contemporains de l'invention du cinématographe, de la création de théâtres cinématographiques, et du plaisir des nombreux spectateurs. Ces discours sont multiples : scientifiques, philosophiques, artistiques, littéraires, juridiques, politiques, etc. Ils opèrent une appropriation de l'objet "cinéma" auquel ils se réfèrent plus ou moins explicitement et en produisent des formes diverses, des variantes, dont l'actualisation historique discursive reste parfaitement concrète et présente aux contemporains. À travers eux, le dispositif cinématographique, sous ses multiples formes, est objet de réflexion et de débats, objets d'échange en somme, et peut devenir, dans certains cas, un concept structurant, un modèle de pensée¹. »

C'est un point précis de cette réflexion stratigraphique sur les discours concernant l'objet cinéma qu'aimerait développer le présent texte : le rôle que l'on peut attribuer à la *littérature* au sein de l'archéologie du dispositif cinématographique.

Involontairement, sans doute, la nouvelle histoire du cinéma ne tient pas assez compte de la nature spéciale de l'œuvre littéraire, celle-ci se voyant mise sous le grand « tapis » uniforme des discours constitutifs d'une *épistémè*, alors que précisément, chez Foucault, la littérature constitue ce discours *étranger* qui prend position face aux autres voix dont l'archéologie est faite. Or notre hypothèse est que, si l'on tient à pratiquer avec méthode une *archéologie* du cinéma qui respecte la spécificité de chacun des discours convoqués, il est nécessaire – mais aussi avantageux du point de vue des résultats – d'accorder un statut particulier au discours littéraire, à sa capacité de « faire son cinéma », au point où la littérature en vient à constituer une *marge* de l'archéologie, un *anti-discours* épistémique qui, néanmoins, par cette négativité qui lui est propre, a quelque chose à dire à l'archéologue-historien nouveau. Qui plus est, et c'est ce que nous commencerons par observer, cette « anti-modernité » de la littérature, qui résiste à la démarche archéologique en expérimentant ses failles, se trouve *à même* l'œuvre et la pensée de Foucault. Mais sa théorie est encore à faire, encore à expérimenter, en la confrontant au plus grand nombre d'œuvres possible. Une fois que nous aurons précisé ce rôle particulier, négatif, de la littérature

1 Maria Tortajada, « Machines cinématiques et dispositifs visuels. Cinéma et "pré-cinéma" à l'œuvre chez Alfred Jarry », 1895, vol. 40, 2003, p. 5.

dans l'archéologie foucauldienne de l'ordre du savoir, nous pourrions nous intéresser à deux cas particuliers de résistances littéraires face à la modernité du dispositif cinématographique : celui de Pirandello avec son roman *On tourne*, et celui de Proust avec *À la recherche du temps perdu*, dont nous tenterons de proposer des ébauches d'analyses « archéologiques ». Par sa force de négation et sa volonté de résister, la marge littéraire nous semble être le remède anti-téléologique par excellence, dont devraient s'armer tous les nouveaux historiens.

FOUCAULT : ARCHÉOLOGIE ET LITTÉRATURE

Sous-titré « Une archéologie des sciences humaines », le troisième ouvrage de Foucault, publié en 1966, *Les Mots et les Choses*, a encore aujourd'hui une réputation de livre difficile¹. De la Renaissance à l'âge moderne, en passant par l'âge classique, il s'agit pour Foucault, ni plus ni moins, de faire l'histoire des différentes formes qu'a pu emprunter la vérité au cours des siècles et, surtout, de montrer comment celles-ci sont indissociables des fonctions de validation épistémologique du discours. Affichant une remarquable relativisation de la vérité et de ses manifestations, l'ouvrage montre en quoi tout ordre des savoirs et des discours a besoin, pour exister *en tant qu'ordre reconnu comme tel*, d'un certain socle. La tâche de l'archéologue définie par Foucault est ainsi d'identifier, puis de scruter, ces différents socles qui ont rendu possibles les ordres – ni totalement arbitraires, ni totalement naturels – des discours et des savoirs propres à la Renaissance, à l'âge classique et à l'âge moderne. D'une certaine manière, il

1 Pour un complément de lecture très pertinent, envers lequel la présente réflexion ne cache pas sa dette, voir Philippe Sabot, *Lire Les Mots et les Choses de Michel Foucault* [2006], Paris, PUF, « Quadrige : Manuels », 2014. Du même auteur, et sur le thème plus précis du rôle de la littérature au sein de l'archéologie, voir : « La Littérature aux confins du savoir. Sur quelques "dits et écrits" de Michel Foucault », in Pierre-François Moreau (dir.) *Lectures de Michel Foucault. Sur les Dits et écrits*, Lyon, éd. ENS, « Theoria », 2003, p. 17-33. Sur le même sujet, mais dans des perspectives plutôt étrangères l'une à l'autre, voir : Daniel Liotta, « Une nouvelle positivité. Michel Foucault : de la littérature au militantisme », *Archives de philosophie*, vol. 3, t. 73, 2010, p. 485-509 ; et l'excellent ouvrage de Jean-François Favreau, *Vertige de l'écriture. Michel Foucault et la littérature (1954-1970)*, Lyon, éd. ENS, « Signes », 2012. On trouve aussi plusieurs pages passionnantes sur le rapport entre l'archéologie foucauldienne et la position paradoxale qu'y occupe la littérature dans l'œuvre de Pierre Macherey, particulièrement dans : *À quoi pense la littérature ? Exercices de philosophie littéraire*, Paris, PUF, « Pratiques théoriques », 1990 ; et dans : *De Canguilhem à Foucault. La force des normes*, Paris, La Fabrique, 2009.

existe bel et bien des « *a priori* » historiques, des systèmes de règles venant conditionner l'ensemble des discours propres à une époque donnée (et par là même *construite*) ainsi que l'ensemble des objets cernés par ces discours. Le savoir est une figure historicisée et c'est pour cette exacte raison que la tâche de l'archéologue – qui par là se distingue de l'historien conventionnel¹ – est importante, puisqu'elle consiste à restituer ces *a priori* au mouvement, *mais aussi à la discontinuité* de ce devenir qui a pour nom Histoire. Coupe mobile et par nature anti-téléologique du devenir, l'archéologie a pour tâche d'analyser cette rencontre mouvante et plurielle entre les choses senties par l'homme et les mots qu'une société s'est donnés pour les nommer. Ainsi l'archéologue s'intéresse-t-il moins à la continuité de l'histoire en tant que grand récit logique et intégrateur qu'aux différents endroits où l'ordre s'emmêle et où les discours s'étouffent, là où tout à coup les mots résistent aux choses, et *vice versa*. Ce sont en effet ces moments de discontinuités, ces marges intensives et anhistoriques qui viennent finalement pluraliser les formes d'apparition de l'ordre, et qui permettront à l'archéologue d'en raconter l'histoire.

Bien qu'il paraisse nécessaire de creuser la question et, autant que possible, d'opérer un recensement exhaustif en la matière, il n'est peut-être pas si imprudent d'avancer à titre exploratoire qu'une part somme toute importante des nouveaux historiens du cinéma ne retient, ou du moins

1 L'un des textes les plus importants et les plus directs de Foucault à ce sujet est : « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », un morceau des *Dits et écrits*, contemporain non pas de *Les Mots et les Choses*, mais de *L'Archéologie du savoir*. La généalogie nietzschéenne – dans une certaine mesure assimilable à ce que Foucault a proposé comme archéologie en 1966 – s'oppose ainsi à la recherche d'une origine immaculée, aux significations transcendantales et à la téléologie. Pour le généalogiste, l'origine des choses n'est pas leur tranquille identité, mais « la discorde » et « le disparate ». Médecin du présent, poète du devenir, le généalogiste dont Foucault trouve la figure parfaite chez Nietzsche est d'abord et avant tout un interprète et un conteur : « Si interpréter, c'est s'emparer, par violence ou subreption, d'un système de règles qui n'a pas en soi de signification essentielle, et lui imposer une direction, le ployer à une volonté nouvelle, le faire entrer dans un autre jeu et le soumettre à des règles secondes, alors le devenir de l'humanité est une série d'interprétations. Et la généalogie doit en être l'histoire : histoire des morales, des idéaux, des concepts métaphysiques, histoire du concept de liberté ou de la vie ascétique, comme émergences d'interprétations différentes. Il s'agit de les faire apparaître comme des événements au théâtre des procédures », Michel Foucault, « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », in *Dits et écrits [1954-1988]. II [1970-1975]*, édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald, avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris, Gallimard, 1994, p. 146. Ainsi, on voit que, ce qui différencie les historiens des généalogistes, c'est en grande partie la radicalité du geste des seconds, qui acceptent que l'histoire soit une série de hasards et d'événements qui se heurtent et qu'il faut tenter de faire dialoguer malgré l'incommensurabilité de leur être.

n'affiche, de la démarche archéologique que la face la plus visible, celle qui consiste à penser l'instauration du savoir en tant que croisements, hybridations, échanges – en tant que *négociation* – entre les diverses séries discursives dont l'ordre est formé à une certaine époque de son évolution. Mais la négociation a une autre face, tout aussi importante, et même plus, celle de la *néigation*, dans la mesure où elle rend possible une ouverture, une brèche dans l'ordre du discours et permet de faire surgir à la fois une critique et de la nouveauté. L'archéologie des discours d'une réalité donnée n'a pas pour but de reconstituer une continuité historique déjà toute faite, mais qui serait seulement difficile à voir au premier coup d'œil. Au contraire, il s'agit plutôt de rechercher la formation d'*épistémè* comme autant de discontinuités historiques et, plus encore, au cœur même de ces *épistémè*, trouver cette espèce de marge intérieure qui transforme l'expérience discursive de l'ordre en éclat fragmentaire et non schématique de désordre. Or, pour Foucault, c'est l'*expérience littéraire* qui caractérise cette face obscure, violente même, de la démarche archéologique. De là le reproche que l'on serait, peut-être, en droit d'adresser aux nouveaux historiens pour qui le discours littéraire s'agence trop aisément et sans modification drastique aux autres discours constitutifs d'une *épistémè*, se contentant, par rapport au dispositif cinématographique – ce qui, il faut l'avouer, est certes déjà beaucoup –, d'en « proposer des variantes dans l'imaginaire¹ ». Proposer des variantes, des jeux, fabuler sur de nouveaux montages stylistiques, cela représente évidemment une bonne part de l'entreprise littéraire. Mais, dans le même temps, il nous semble que cette spécificité de la littérature – et, on le verra dans un instant, spécialement de la littérature moderne – doit être accordée avec quelque chose de tout aussi important et qui, à la lettre, donne tout son sens au jeu, à la fabulation et à l'imagination. Philippe Sabot, dans son commentaire de la première archéologie de Foucault, a bien su nommer ce quelque chose en plus qui se voit accordé, non sans raison, à l'expérience littéraire : « La littérature remplit clairement pour lui une fonction de dé-légitimation des savoirs institués ; elle opère, depuis la marge de ces savoirs, une mise en rapport avec d'autres "lieux" de pensée, d'autres espaces à parcourir, d'autres langages à articuler². » C'est donc vers un constant ailleurs, par

1 Parmi les auteurs que nous avons cités, on retrouve cette expression chez Albera et chez Tortajada, et ce, à plusieurs reprises.

2 Philippe Sabot, *Lire Les Mots et les Choses de Michel Foucault*, op. cit., p. 26.

nature introuvable, que renvoient les œuvres de la littérature identifiées par l'archéologue comme autant de seuils intensifs où l'ordre des discours n'a plus de prise. Dans l'espace archéologique où s'instaurent les formations discursives des savoirs, la littérature représente une marge évanescence, une inquiétude à même de venir problématiser tel ou tel coin de la table de l'ordre. Elle est un lieu « atopique » qui, par sa nature essentiellement paradoxale, vient faire violence à toutes ces instances et à tous ces discours qui tentent de relier les mots aux choses.

Image par excellence de ce *seuil* que cherche à montrer l'archéologue à la recherche des discontinuités de l'histoire, la littérature est justement ce qui vient en ouvrir – à la fois commencer et déchirer – le récit, dans une sorte de chaos qui représente une triple négation : celle de l'ordre, celle du savoir et celle du discours. Le nouvel historien du cinéma qui souhaite penser les manières dont la littérature peut s'approprier l'objet cinéma doit être attentif aux premières lignes de *Les Mots et les Choses*, évoquant la fable borgésienne de l'« encyclopédie chinoise » :

« Ce livre a son lieu de naissance dans un texte de Borges. Dans le rire qui secoue à sa lecture toutes les familiarités de la pensée – de la nôtre : de celle qui a notre âge et notre géographie –, ébranlant toutes les surfaces ordonnées et tous les plans qui assagissent pour nous le foisonnement des êtres, faisant vaciller et inquiétant pour longtemps notre pratique millénaire du Même et de l'Autre. Ce texte cite “une certaine encyclopédie chinoise” où il est écrit que “les animaux se divisent en : a) appartenant à l'Empereur, b) embaumés, c) apprivoisés, d) cochons de lait, e) sirènes, f) fabuleux, g) chiens en liberté, h) inclus dans la présente classification, i) qui s'agitent comme des fous, j) innombrables, k) dessinés avec un pinceau très fin en poils de chameau, l) *et cetera*, m) qui viennent de casser la cruche, n) qui de loin semblent des mouches”. »

Et l'archéologue d'ajouter : « Dans l'émerveillement de cette taxinomie, ce qu'on rejoint d'un bond, ce qui, à la faveur de l'apologue, nous est indiqué comme le charme exotique d'une autre pensée, c'est la limite de la nôtre : l'impossibilité nue de penser cela¹. » Le lieu de naissance corres-

1 Michel Foucault, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines* [1966], Paris, Gallimard, « Tel », 2011, p. 7.

pond donc à celui dont parle Foucault dans « Nietzsche, la généalogie, l'histoire », celui d'un pur choc sensoriel, une subite déraison qui est venue inquiéter l'identité au point de la transformer en altérité. L'archéologie des sciences humaines – mais cela vaut pour toute archéologie du savoir – s'ouvre ainsi sur une expérience indépassable, celle de l'ordre impossible d'une « encyclopédie chinoise ». Expérience *littéraire*, faut-il ajouter, que l'archéologue, qui n'en est pas extérieur, va s'empresse de *rejoindre d'un bond*. La démarche archéologique saute de plain-pied dans le désordre de cet anti-discours que représente pour Foucault la littérature, dans cette critique contemporaine déguisée en fable malicieuse ornée d'atemporalité et d'orientalisme où l'identité n'est plus un postulat mais une machine imparfaite dont on ne peut comprendre le fonctionnement. « La leçon que Foucault retient ou tire de sa confrontation avec le texte de Borges est donc que l'ordre des choses ne peut se donner à l'analyse, à une "pensée du même", qu'à partir de la possibilité du désordre, voire de la possibilité impensable d'une absence d'ordre¹. » On comprend alors la nécessité pour l'archéologue-historien d'accorder un statut particulier à la littérature au sein de la nébuleuse des discours. Sans doute chaque catégorie de discours a-t-elle son mode d'être singulier qui répond à certaines règles et couvre un certain terrain de la pensée. Sur ce point, la littérature n'est évidemment pas unique, et n'a pas *a priori* de privilège par rapport aux autres discours participant à l'ordre d'un savoir épistémique. Mais peut-être que sa spécificité réside dans sa nature essentiellement négative, dans sa difficulté intrinsèque qui l'empêche de s'accorder sans accroc aux autres discours. Le langage littéraire n'a pas pour dessein de valider l'ordre déjà établi entre les mots et les choses; au contraire, sa tâche est de problématiser cette relation et de la pousser jusqu'à ses limites.

Telle que Foucault l'envisage, la littérature est une pensée du seuil et une pensée sur le seuil. Dans *Les Mots et les Choses*, la preuve en est que les autres œuvres littéraires qui viennent se juxtaposer à l'apologue borgésien marquent à chaque fois le renversement d'une époque du savoir vers une autre, ou encore une critique radicale d'une formation épistémique en train de se faire : *Don Quichotte* pour le basculement de la Renaissance à l'âge classique, *Justine* pour la transgression de l'âge classique vers l'âge moderne,

1 Philippe Sabot, *Lire Les Mots et les Choses de Michel Foucault*, *ibid.*, p. 32.

les œuvres de Mallarmé, Hölderlin, Artaud, Bataille, Roussel pour l'incomensurable critique de cette modernité. Il est à noter que jamais la littérature choisie par Foucault ne s'inscrit seulement que dans une *épistémè* particulière. Elle marche toujours sur le fil d'une limite, elle se joue toujours de plusieurs pensées de l'ordre et semble prendre plaisir à provoquer la collision des discours. Sont aussi particulièrement instructifs les propos que tient l'archéologue sur la littérature à l'âge moderne, qui vient inquiéter l'histoire par une critique immémoriale :

« On peut dire en un sens que la "littérature", telle qu'elle s'est constituée et s'est désignée comme telle au seuil de l'âge moderne, manifeste la réapparition, là où on ne l'attendait pas, de l'être vif du langage. Aux XVII^e et XVIII^e siècles, l'existence propre du langage, sa vieille solidité de chose inscrite dans le monde étaient dissoutes dans le fonctionnement de la représentation ; tout langage valait comme discours. [...] Or, tout au long du XIX^e siècle et jusqu'à nous encore – de Hölderlin à Mallarmé, à Antonin Artaud –, la littérature n'a existé dans son autonomie, elle ne s'est détachée de tout autre langage par une coupure profonde qu'en formant une sorte de "contre-discours", et en remontant ainsi de la fonction représentative ou signifiante du langage à cet être brut oublié depuis le XVI^e siècle. [...] À travers elle, l'être du langage brille à nouveau aux limites de la culture occidentale – et en son cœur – car il est, depuis le XVI^e siècle, ce qui lui est le plus étranger ; mais depuis ce même XVI^e siècle, il est au centre de ce qu'il a recouvert. C'est pourquoi de plus en plus la littérature apparaît comme ce qui doit être pensé ; mais aussi bien, et pour la même raison, comme ce qui ne pourra en aucun cas être pensé à partir d'une théorie de la signification¹. »

La « littérature » exprime donc un certain rapport critique au langage et au savoir qui est propre à l'âge moderne. Les auteurs convoqués par Foucault ont tous cette caractéristique d'entretenir un rapport conflictuel avec la modernité, avec l'« état des signes » dans lequel ils ont atterri. Ainsi, chacune de leur œuvre respective doit être lue comme une tentative primitive de transgression, comme la volonté de créer un autre lieu qui serait extérieur

1 Michel Foucault, *Les Mots et les Choses. Une archéologie des sciences humaines*, *ibid.*, p. 58-59.

à l'âge auquel ils n'ont pourtant pas le choix d'appartenir. Les œuvres littéraires qui peuvent en droit s'inscrire dans la démarche archéologique sont par nature celles qui résistent, celles qui créent leur propre « encyclopédie chinoise » venant inquiéter l'ordre moderne des mots et des choses.

Il y a sans doute une raison pour laquelle tant d'auteurs de la fin du XIX^e siècle et du premier tiers du XX^e ont été réfractaires aux progrès du cinéma¹ : comme nous venons sommairement de le voir, résister à l'état des discours et *faire œuvre de cette résistance* est une fonction caractéristique de la littérature à l'ère de la modernité. Il ne faut donc pas cacher la charge négative de ces œuvres mais, au contraire, la mettre en valeur pour essayer de trouver les formes nouvelles de vie que porte en elle la critique. C'est ce que nous tenterons justement de faire, en prenant la mesure de deux de ces actes de résistance, en nous plaçant au cœur de deux marges littéraires qui, à leur façon, viennent faire violence – peut-être salvatrice – au cinéma, celles de Pirandello et de Proust.

PIRANDELLO : LE TOURNIS DE LA MODERNITÉ

Le rapport entre Pirandello et le cinéma est pour le moins complexe car cette histoire, qui s'inscrit dans la durée de toute une vie, a connu un certain nombre de rebondissements, qui vont de l'antimodernisme le plus sévère à l'intégration la plus aveugle. C'est dans les paradoxes de cette tension que l'œuvre de Pirandello constitue une limite archéologique que le nouvel historien du cinéma doit prendre en considération, sans pour autant se trouver bloqué par la force de la critique qui s'y déploie². En fait, c'est la relation de Pirandello avec l'ensemble de l'*épistémè* moderne qui est problématique. Né et grandi en Sicile – celle du *Guépard* –, Pirandello s'est montré pendant longtemps antipathique aux inventions et à l'effervescence de son époque. Tel le prince de Salina du roman de Giuseppe Tomasi di Lampedusa dont

1 Même certains, comme Cendrars ou Apollinaire, qui témoignent d'un enthousiasme en apparence débordant pour la technique nouvelle, sont dans une position plus ambiguë qu'il n'y paraît.

2 Sur le sujet, on consultera avec intérêt les articles de Fabio Andreazza, « La Conversion de Pirandello au cinéma », traduit de l'italien par Anaïs Bokobza, *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 161-162, 2006, p. 32-41 ; et de Frank Nulf, « Luigi Pirandello and the Cinema », *Film Quarterly*, vol. 24, n° 2, Hiver 1970-1971, p. 40-48.

Visconti a réalisé l'adaptation en 1963, Pirandello se sent étranger au monde moderne et dépassé par lui. Ses premiers écrits (en particulier les nouvelles) font foi de cette résistance, mais ne témoignent pas encore de la souplesse critique qui arrivera avec la maturité de l'œuvre. Celle-ci viendra avec le roman *Si Gira*, publié en 1915, traduit sous le titre français *On tourne*, auquel s'ajoute parfois le sous-titre *Notes d'un opérateur* ou *Notes de Séraphin Gubbio, opérateur*¹. L'intérêt de *On tourne* est justement d'être situé à la limite antimoderne de la critique cinématographique de Pirandello, qui avait déjà travaillé temporairement pour le département scénaristique d'un studio de cinéma mais dont la réelle « conversion cinématographique » ne se manifestera qu'après la publication du roman de 1915, qui semble critiquer sans relâche le cinéma, dans toutes ses dimensions : de l'industrie à la mécanique, de l'esthétique à l'ontologie. Il deviendra en effet le consultant littéraire officiel d'une jeune Société, puis ira même jusqu'à proposer une adaptation cinématographique de *On tourne*, qui ne se réalisera jamais. Avec le succès international et la reconnaissance tout aussi généralisée que *Six personnages en quête d'auteur* lui apporte au début des années 1920, Pirandello terminera sa conversion existentielle : de provincial antisocial, il devient globe-trotter, rencontrant ainsi les cinéastes européens les plus originaux de son temps – Murnau, Eisenstein, Ruttman –, discutant des possibles adaptations cinématographiques de sa célébrité, pensant même sérieusement à en être le producteur. Cette soudaine passion de Pirandello pour le cinéma ne doit pas nous bernier en nous encourageant à taxer de naïveté l'auteur qui, à plus de cinquante ans, jouit d'une sorte de *vita nova*, au même titre que la critique en apparence nihiliste de *On tourne* ne doit pas être prise à la lettre et être lue comme le procès-verbal d'un romancier blasé du monde qui l'entoure. L'archéologue des discours doit être sensible à l'ambivalence de la position de Pirandello, en ce qu'elle souligne la mince ligne qui sépare l'objection sans appel, de l'intégration généralisée. Ce qui retiendra notre

1 Luigi Pirandello, *On tourne* [1954], roman traduit de l'italien par Jacqueline Herselin, Paris-Bruxelles-Genève, éd. de la Paix, 1955. Est utilisée ici une édition illustrée hors commerce, dont la pagination diffère légèrement avec l'édition de 1954. Les renvois à ce texte se feront entre parenthèses, avec l'utilisation du sigle OT suivi du numéro de page de cette édition. Pour une édition critique de ce texte, voir sa (partiellement) nouvelle traduction anglaise, Luigi Pirandello, *Shoot! The Notebook of Serafino Gubbio, Cinematograph Operator* [1926], translated by C. K. Scott Moncrieff, with a contribution by P. Adams Sitney, introduction by Tom Gunning, Chicago, Chicago University Press, 2005. C. K. Scott Moncrieff sera également le premier traducteur anglais de *À la recherche du temps perdu*.

attention, dans cette ébauche d'analyse, est la marge littéraire que tente de produire *On tourne*, et en quoi celle-ci, en tant que lieu radical de critique, doit trouver une façon de se placer au cœur du schème épistémique et de la vie. Pour l'archéologue, jamais l'œuvre ne doit témoigner des opinions de son auteur, mais être plutôt comme la poussée anaphorique d'un contre-discours capable d'intégrer quantité d'éléments hétérogènes afin de poser un diagnostic non systématique des mots et des choses. Roman d'apprentissage, manuel de la transgression, guide de lecture de la modernité, *On tourne*, par la négation cinématographique dont il se fait l'apôtre, est une « encyclopédie » qui rejoue la table de l'ordre en produisant une critique doublée d'une recherche de la vérité cachée derrière les mots et les choses.

Il serait pour le moins réducteur de faire de *On tourne* une critique purement anecdotique adressée au cinéma de la part d'un Pirandello réactionnaire dépassé par la vitesse du monde moderne. Sans doute, la critique cinématographique a été pour lui un atout qui lui permettait de situer sa production à l'intérieur du champ culturel en général et du champ littéraire en particulier, en s'opposant à l'appétit moderne de ses contemporains D'Annunzio et Marinetti, pour qui le cinéma a été, d'emblée et sans procès, intégré au processus littéraire. Évidemment, Séraphin Gubbio – le héros, dont le récit de *On tourne* représente les notes de chevet où il raconte aussi bien son expérience quotidienne que ses pensées plus métaphysiques –, par la posture antimoderne qui le caractérise, peut s'approcher de la position qui était celle de l'auteur avant 1915, d'autant plus qu'on sait qu'en 1914 Pirandello résidait à quelques pas d'un studio de cinéma, dont il pouvait observer le va-et-vient : « J'étudie l'homme dans ses occupations les plus ordinaires, afin de voir si je réussirais à découvrir chez les autres ce qui me manque, à moi, dans tout ce que je fais : la certitude qu'ils comprennent ce qu'ils font » (*OT*, 13). C'est donc sur le doute que s'ouvrent les notes de l'opérateur, qui se fait critique de la société dont il est aussi un rouage symbolique. Dans cette alliance entre l'incertitude et la clairvoyance, ou encore de celle du scepticisme et de l'assimilation, le héros pirandellien sera doté d'une position biface tout à fait privilégiée. Personnage antimoderne qui œuvre dans l'industrie la moins compatible à sa sensibilité et qui ne lui offre que la plus monotone des fonctions – il est celui qui, inlassablement, au bon rythme, tourne la manivelle –, l'opérateur est cette présence absente qui vient inquiéter le monde moderne en même temps qu'il en offre la

chronique : « Il y a un “au-delà” en tout. Vous ne voulez pas, ou vous ne savez pas le voir. Mais dès que cet “au-delà” passe dans les yeux d’un oisif comme moi, qui se met à vous observer, vous voilà perdus, troublés, ou irrités » (*OT*, 14). Par son ambivalence chaotique originaire, le personnage de Pirandello est emblématique de la position à la fois marginale et centrale qu’occupe la littérature dans l’ordre épistémique des discours, tout en venant problématiser la position de son auteur. Le personnage est joué par des forces contraires : d’un côté, la monotonie de son travail, exemplaire de l’automatisme propre à la modernité – l’opérateur, comme Charlot dans *Modern Times* avec ses pinces et ses écrous, continue machinalement à tourner la manivelle une fois la prise terminée et qu’il n’y a plus de pellicule dans le magasin ; de l’autre côté, lancé dans le monde comme un borgne au pays des aveugles, il cherche à percer la coquille de cette carapace sensorimotrice de la modernité à la recherche de ce que Walter Benjamin – prenant d’ailleurs le roman de Pirandello en exemple – nomme l’« inconscient visuel », à savoir « un champ d’action immense que nous ne soupçonnions pas¹ ». À contre-courant de la vie moderne symbolisée par l’industrie et la mécanique du cinéma, le personnage de l’opérateur, précisément parce qu’il est l’agent involontaire de ce monde qui lui fait violence, arrive à en montrer les failles et à en expérimenter les limites, apparemment inaccessibles à l’homme moderne « ordinaire » : « J’écris pour satisfaire un impérieux besoin de m’épancher. Je me départis de mon impassibilité professionnelle et, en même temps, je me venge ; et je venge avec moi tous ceux qui sont condamnés, comme moi, à n’être qu’“une main qui tourne une manivelle” » (*OT*, 19). Ainsi, c’est la main qui, aussi bien, encourage l’aliénation moderne et qui, de l’autre côté du spectre, rend possible l’écriture, c’est-à-dire la critique qui, à force de négations, arrive à libérer. Qu’importe alors de savoir à quel degré ce qui est dit du cinéma dans *On tourne* correspond à l’opinion de Pirandello sur le sujet ? Nous ne sommes pas dans la logique du discours, mais dans celle de l’œuvre et de ses tensions intrinsèques. Que l’auteur – l’instaurateur de l’œuvre, mais qui est par nature dépassé par elle – ait des opinions relativement précises sur le sujet dont il est question dans l’œuvre ne doit pas être compris comme un mode de lecture transcen-

1 Walter Benjamin, « L’œuvre d’art à l’époque de sa reproductibilité technique » [1939], in *Ceuvre III* [2000], traduit de l’allemand par Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, « Folio Essais », 2008, p. 305-306.

dant mais, au contraire, comme la possibilité de complexifier les tensions inhérentes et de repousser les conclusions, d'ailleurs toujours partielles.

L'intérêt de *On tourne* n'est donc pas seulement de tenir un discours romanesque sur les conditions et les effets du cinéma, ou de voir en quoi celui-ci est à la fois symptôme et modèle de la modernité (ce qui, pourtant, est déjà beaucoup). Il s'agit plutôt d'inscrire le cinéma au sein d'une crise généralisée – celle du personnage ambivalent de l'opérateur évoluant dans une société qui a perdu ses repères –, en proposant une remédiation littéraire qui se place au seuil de l'événement pour mieux le nier tout en l'affirmant. La force du livre de Pirandello est donc de jouer simultanément sur deux terrains : celui de la critique sans rédemption et celui de la relativisation de la vérité. Ainsi, *On tourne* peut réellement se lire comme un roman archéologique, qui pèse les conséquences de l'entrée de la culture dans le monde moderne tout en venant relativiser ce monde de l'intérieur. Il arrive que certains moments de l'apprentissage de l'opérateur se concentrent à illustrer cette pensée des seuils. Par exemple ici, alors que Gubbio visite des clochards avec son ami Simon Pau, une espèce de Socrate de la vie moderne errant dans la cité afin d'en provoquer les différents acteurs, par une nuit presque initiatique, les deux hommes rencontrent signor Cesarino. Leur discussion devient rapidement « archéologique » :

« — Continuez, reprit Simon Pau, tourné vers le vieillard, continuez signor Cesarino votre éloge des lampes à huile à trois becs, je vous en prie.

— Il ne s'agit pas d'éloge ! s'écria signor Cesarino. Vous vous obstinez à dire que j'en fais l'éloge. Je dis qu'elles sont d'une autre génération, voilà tout.

— Et ce n'est pas un éloge ?

— Mais non, je dis que tout se compense à la fin : c'est une idée à moi. Je voyais tant de choses dans l'obscurité de ces lumières-là, que les autres ne voient peut-être pas, maintenant, avec leurs lampes électriques. Mais, en compensation, avec ces lampes-là ils voient d'autres choses que, moi, je n'arrive pas à voir. Car quatre générations de lumières, quatre, mon cher Professeur, l'huile, le pétrole, le gaz, l'électricité, en soixante ans, eh... eh... eh... c'est trop, vous savez ? cela gâte la vue, et la tête ; la tête aussi ; un peu » (*OT*, 134-135).

Chaque nouvelle lumière vient avec son obscurité. Nous n'entrons pas dans une nouvelle *épistémè* sans faire des sacrifices. Aux gains de toute nouvelle technologie changeant la perception et l'existence, répond un certain nombre de retraits, souvent involontaires, souvent imperceptibles. Si signor Cesarino, comme Pirandello d'ailleurs, n'était qu'un personnage réactionnaire, il n'aurait pas pu tenir un tel discours archéologique, c'est-à-dire une telle pensée des limites. Les nouvelles sources de lumière peuvent être prises comme autant de nouvelles tables de l'ordre, de nouvelles encyclopédies de la vision que le vieil homme a dû tenter de déchiffrer au cours de sa vie. Le roman est le lieu de rencontre des différentes lumières – la vie provinciale de Gubbio, ses études, sa misère, puis la révélation de son nouvel emploi d'opérateur –, dont la négativité apparente de la critique qui s'y trouve formulée encore et encore comme un slogan¹ sert en fait à produire de nouvelles nuances de la vérité.

En effet, sans dire que Gubbio va vivre une conversion cinématographique à un aussi haut degré que celle de son auteur, il faut tout de même constater que l'intérêt de *On tourne* n'est pas de sans cesse taper sur le même clou mais, bien plus finement, de proposer une évolution à même la critique qui tente de mettre à mal le monde moderne, quitte à montrer les failles de cette même critique, d'où la radicalité qui ainsi n'épargne personne, pas même ceux qui l'instaurent. À première vue, le cinéma n'apporte que déraison et inconscience. Ses valeurs ne sont que négatives. Mais il faut apprendre à voir. À l'âge mécanique du tournis, il faut chercher une autre forme de vertige : celui d'une expérience des limites rendue possible par la libération d'une vérité extatique non extérieure aux signes de la modernité. Ainsi, après un dialogue philosophique avec Socrate-Simon Pau, Gubbio pourra, le temps d'un seuil, resémantiser complètement l'être de sa profession d'opérateur et, par métonymie, celle du cinéma :

1 Voici quelques exemples – littéralement choisis parmi des dizaines d'autres – des attaques directement adressées à la vie cinématographique, passages du roman d'ailleurs plus souvent cités : « Je suis un opérateur. Mais être opérateur, dans le monde où je vis et dont je vis, ne veut pas dire produire. Je ne produis rien du tout » (OT, 15) ; « La machine est faite pour agir ; pour fonctionner, elle a besoin d'avaler notre âme, de dévorer notre vie » (OT, 19) ; « Nous sommes comme dans un ventre dans lequel se développerait et se formerait une monstrueuse gestation mécanique » (OT, 88) ; « Et celui qui les dépouille de leur réalité et la donne en pâture à la machine, celui qui fait de leur corps une ombre, qui est-ce ? C'est moi, Gubbio » (OT, 106-107) ; « Qui se souvient de quelque chose à la distance d'un an ? On n'a plus le temps d'estimer, en ville, dans le tourbillon de la vie, que quelque chose – un homme, une œuvre, un événement – mérite un souvenir d'un an » (OT, 116).

« — Enviable, oui, peut-être ; mais si elle était appliquée seulement à saisir, sans stupide invention ou sans construction imaginaire de scènes et de faits, la vie, telle qu'elle est, sans choix et sans invention ; les actes de la vie tels qu'on les fait sans y penser quand on vit sans savoir qu'une machine les épie en cachette. Qui sait combien ils nous sembleraient drôles ! Les nôtres, plus que les autres. Nous ne nous reconnâtrions pas, tout d'abord ; nous nous écrierions, étonnés, mortifiés, vexés :

"Mais comment ? Je suis ainsi ? C'est moi ? Je marche comme ça ? Je ris comme ça ? C'est moi qui fais ce geste ? Ce visage est le mien ?"

Eh non, mon cher, ce n'est pas toi : c'est ta hâte, ton désir de faire cette chose ou cette autre, ton impatience, ton agitation, ta colère, ta joie, ta douleur... Comment peux-tu savoir, puisqu'elles sont en toi, comment toutes ces choses se présentent extérieurement ! Celui qui vit, quand il vit, ne se voit pas : il vit... Comme serait un spectacle trop drôle que de voir comment l'on vit !

Ah, si ma profession n'était destinée qu'à cela ! Dans le seul but de présenter aux hommes le spectacle réjouissant de leurs actes impensés, la vue immédiate de leurs passions, de leur vie telle qu'elle est. De cette vie sans repos, qui ne conclut rien » (*OT*, 140-141).

Le cinéma représente ainsi un seuil de l'*épistémè* moderne, dans la mesure où il participe à la fois à l'automatisme et à la lucidité, à la mécanique et à la révélation. La négation cinématographique de *On tourne* pourrait bien avoir finalement pour but de produire un anti-discours qui permettrait de retourner le cinéma contre lui-même. Dans le tournis du monde moderne tel qu'il est disséqué dans le roman de Pirandello, le cinéma est à la fois remède et poison : « Nos bistros et les rues de nos grandes villes, nos bureaux et nos chambres meublées, nos gares et nos usines semblaient nous emprisonner sans espoir de libération. Alors vint le cinéma, et, grâce à la dynamite de ses dixièmes de seconde, fit sauter cet univers carcéral, si bien que maintenant, au milieu de ses débris largement dispersés, nous faisons tranquillement d'aventureux voyages¹ », écrira Benjamin à la suite de Pirandello. Véhicule pour un voyage immobile, la manivelle que tourne l'opérateur rend possible une nouvelle problématisation du réel, dont chacun devra ensuite

1 Walter Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » [1939], in *Ceuvre III*, *ibid.*, p. 305.

faire la reprise pour lui-même. Par une tension jamais vraiment résolue, *On tourne* vient subtilement transformer la folie de l'opérateur et la folie du monde moderne en diagnostic de l'existence : faire du roman une éthique qui instaure de nouvelles possibilités de vie, qui se traduisent en autant de façons de voir et d'agir autrement.

PROUST : LA VOCATION QUI BIFURQUE

Face à la nouveauté du cinéma, Proust est dans une posture bien différente et, en même temps, plutôt semblable à celle de l'antimoderne Pirandello converti en initiateur de nouvelles formes¹. Différente, la posture de Proust l'est pour une raison biographique bien simple, à savoir que Proust, contrairement à Pirandello, n'a entretenu au cours de sa vie à peu près aucun rapport avec le cinéma, au point où il écrira en 1920 au journaliste Jean de Pierrefeu, dans une lettre qui fait part de son rapport distant aux modes de son époque : « Je ne suis même jamais – ce que je regrette davantage car cela m'a beaucoup tenté – entré dans un cinéma. Je n'en ai jamais vu². » Une pareille indifférence, telle qu'affichée par Proust, ne rend pas possibles les considérations qu'offre au contraire le rapport de première main que Pirandello a entretenu avec le cinéma pendant plusieurs décennies. Cependant, au-delà de la biographie et de l'anecdote, le projet littéraire d'*À la recherche du temps perdu*³ témoigne de la même ambiguïté archéologique quant aux progrès de la modernité battante dont le récit vient casser les oreilles de l'écrivain.

1 Même si l'on met de côté les textes portant majoritairement sur les adaptations de *À la recherche du temps perdu*, il existe une bibliothèque, modeste mais intéressante, sur le rapport de Proust au cinéma. On retiendra ici quelques titres : Jacques Bourgeois, « Le Cinéma à la recherche de Proust », *La revue de cinéma*, nouvelle série, n° 3, 1946, p. 18-37 ; Jean Cléder et Jean-Pierre Montier, *Proust et les images. Peinture, photographie, cinéma, vidéo*, Rennes, PUR, « Aesthetica », 2003 ; Luc Fraisse, « Proust au royaume de l'image : De Vermeer au cinéma », *Le Nouveau Recueil*, n° 53, 2000, p. 105-115. Je me permets de citer ma thèse *Proust et le cinéma. Temps, images et adaptations*, soutenue le 18 juin 2014 à l'Université Laval, et qui fera prochainement l'objet d'une publication dans la collection « Bibliothèque proustienne » des Classiques Garnier, sous le titre *L'Œil cinématographique de Proust*.

2 Marcel Proust, *Correspondance*, tome XIX, Paris, Plon, 1991, p. 76.

3 Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu* [1913-1927], édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, sept tomes en quatre volumes, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989. Les renvois se feront dans le corps du texte, entre parenthèses, à partir de la division en quatre volumes de cette édition.

Le héros-narrateur de la *Recherche* est en quelque sorte la version romanesque de l'archéologue : il cherche lui aussi à penser les seuils de l'histoire à partir des différents chocs sensoriels qui viennent ponctuer et, en même temps, caractériser une expérience singulière. Le choc donne la clé de la production littéraire moderne, dont Proust n'est évidemment pas un des représentants les moins importants. Par la puissance de sa négativité, le choc est au fondement de l'expérience littéraire moderne dans la mesure où cette dernière pourra ainsi « investi[r] l'espace du Double que la pensée anthropologique avait replié dans la figure du Même¹ », explique Sabot à la suite de Foucault qui, dans son seul ouvrage portant exclusivement sur un écrivain, résume le processus en un seul mot, celui d'« enlabyrinthement² ». Cette idée d'un double venant défier la tranquillité du même est à l'origine de l'esthétique de la *Recherche*, qui ne s'exprime nulle part mieux que dans le schème des souvenirs involontaires, lesquels, du même coup, viennent transgresser pour les dédoubler le temps, l'espace et l'expérience. La réminiscence de la madeleine vient par exemple inquiéter l'enfance du héros : tout à coup, elle apparaît sous un jour complètement nouveau, qui en vient à interroger le moment présent, dans une inquiétude que seule une narration romanesque, jouant avec le temps comme autant de cercles concentriques, pourra résoudre. Le choc est aussi la figure de l'apprentissage, dont la vie du héros est le signe et la *Recherche* le nom, comme l'a bien montré Deleuze :

« À l'idée philosophique de "méthode", Proust oppose la double idée de "contrainte" et de "hasard". La vérité dépend d'une rencontre avec quelque chose qui nous fait penser, et à chercher le vrai. Le hasard des rencontres, la pression des contraintes sont les deux thèmes fondamentaux de Proust. Précisément, c'est le signe qui fait l'objet d'une rencontre, c'est lui qui exerce sur nous cette violence. C'est le hasard de la rencontre qui garantit la nécessité de ce qui est pensé³. »

L'originalité du roman de Proust, qui en justifie la longueur, c'est l'accentuation de la dimension temporelle des chocs et de l'expérience des

1 Philippe Sabot, *Lire Les Mots et les Choses de Michel Foucault*, op. cit., p. 145.

2 Michel Foucault, *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, « NRF », 1963, p. 204.

3 Gilles Deleuze, *Proust et les signes* [1964], Paris, PUF, « Quadrige : Grands Textes », 2007, p. 25.

seuils, ce que ne peut s'offrir un roman comme *On tourne*, devant alors opter pour d'autres voies. À la publication – à compte d'auteur – de *Du côté de chez Swann*, en novembre 1913, Proust dans les quelques entretiens qu'il a accordés à la presse se vantait, non sans raison, d'introduire une nouveauté romanesque, dont il reste aujourd'hui le signataire le plus original, celle de « la psychologie dans le temps » :

« Le roman ce n'est pas seulement de la psychologie plane, mais de la psychologie dans le temps. Cette substance invisible du temps, j'ai tâché de l'isoler, mais pour cela il fallait que l'expérience pût durer. J'espère qu'à la fin de mon livre, tel petit fait social sans importance, tel mariage entre deux personnes qui dans le premier volume appartiennent à des mondes bien différents, indiquera que du temps a passé et prendra cette beauté de certains plombs platinés de Versailles, que le temps a engainés dans un fourreau d'émeraude¹. »

Il est vrai que Proust accorde un traitement romanesque très particulier au temps. Dans la *Recherche*, le temps n'est pas un souverain bien, ce n'est pas non plus ce que recherche réellement le héros, et encore moins ce qui passe sans laisser de traces ou, comme chez Baudelaire, ce qui « mange la vie » : le temps pour Proust est ce qui permet la complication des mots et des choses. Le temps proustien est donc à l'image de l'encyclopédie chinoise de Borges : il vient problématiser le réel, en y instaurant de nouveaux modes d'être, de nouvelles manières de classer. Le temps est ce qui vient hanter les choses pour y faire planer la suspicion d'un double.

Le rôle des réminiscences est ici capital puisqu'elles rendent possible le soudain, mais aussi éphémère, déroulement de tout ce que le temps avait « compliqué » et condensé dans une chose et dans le mot qui a pour tâche de l'exprimer. En tant que pure manifestation du temps et de ses puissances, la réminiscence est la pensée soudaine d'un dehors qui vient faire violence au héros-narrateur et le force à opérer un diagnostic du présent qui est aussi

1 Marcel Proust, [Swann expliqué par Proust], *Essais et articles*, in *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac avec la collaboration d'Yves Sandre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 557. Ce fragment est en fait un entretien que Proust, l'avant-veille de la parution du premier tome de la *Recherche*, a accordé à Élie-Joseph Bois du – bien nommé – journal *Le Temps*.

une archéologie du passé. Par exemple le héros, au *Temps retrouvé*, se rendant à une matinée mondaine, trébuche sur des pavés inégaux de l'hôtel de Guermantes. Involontairement, ce faux pas provoque chez lui un souvenir impossible à identifier, une sorte de vision incommensurable qui doit bien appartenir à son passé mais qui, pourtant, le dépasse totalement. Il est conscient qu'il doit fournir un effort presque surhumain, transcender ses propres facultés pour être capable de répondre à l'appel de ce dehors qui vient le questionner jusqu'au plus profond de son être. Le héros arrive même à sentir que, bien des années plus tôt, le goût d'une madeleine dans une infusion lui avait fait vivre une expérience similaire, qu'il croyait avoir intégrée, mais dont il constate maintenant qu'il ne l'avait pas poussée jusqu'au bout, c'est-à-dire qu'il ne l'avait pas comprise dans son incommensurabilité. L'appel de la vocation littéraire par la réminiscence tel qu'on le trouve chez Proust est une des images les plus fortes et les plus convaincantes de la valeur de « marge archéologique » propre à l'œuvre littéraire de l'âge moderne. Cette fois-ci, le héros ne succombera pas devant le mystère de la littérature, et va plonger dans la resémantisation de son existence que lui offre le souvenir involontaire, nouvelle table de l'ordre :

« Chaque fois que je refaisais rien que matériellement ce même pas, il me restait inutile ; mais si je réussissais, oubliant la matinée Guermantes, à retrouver ce que j'avais senti en posant ainsi mes pieds, de nouveau la vision éblouissante et indistincte me frôlait comme si elle m'avait dit : "Saisis-moi au passage si tu en as la force, et tâche à résoudre l'énigme de bonheur que je te propose." Et presque tout de suite je la reconnus, c'était Venise, dont mes efforts pour la décrire et les prétendus instantanés pris par ma mémoire ne m'avaient jamais rien dit et que la sensation que j'avais ressentie jadis sur les deux dalles inégales du baptistère de Saint-Marc m'avait rendue avec toutes les autres sensations jointes ce jour-là à cette sensation-là, et qui étaient restées dans l'attente, à leur rang, d'où un brusque hasard les avait impérieusement fait sortir, dans la série des jours oubliés. Mais pourquoi les images de Combray et de Venise m'avaient-elles à l'un et à l'autre moment donné une joie pareille à une certitude et suffisante sans autres preuves à me rendre la mort indifférente ? », *Le Temps retrouvé*, IV-446.

C'est la *Recherche* dans son ensemble qui se veut une réponse à cette question. La mort peut devenir indifférente au héros dans la mesure où le hasard et le choc d'une rencontre le font en quelque sorte passer sur une autre table de l'ordre, alors que la vie change de discours. Dans le temps et sur la table de la vocation littéraire, le lien causal entre les mots et les choses, tel que le héros l'expérimentait dans sa vie ordinaire, n'est plus. De nouvelles séries sont créées, de nouveaux discours trouvent leurs voix, s'opposant aux discours monotones de l'habitude et apparaissant comme autant d'énigmes à résoudre. « Du creux qui s'ouvre à l'intérieur des mots, des êtres se façonnent, doués d'étranges propriétés¹ », écrit Foucault relativement à l'œuvre de Roussel, dont l'« ontologie fantastique » n'est pas si éloignée du projet proustien de la complication des mots et des choses par le biais de la vocation. La littérature est donc le contre-discours qui vient problématiser tous les autres discours au sein d'un tout hétérogène non systématique, mais dont la violence d'une rencontre, par exemple celle de la réminiscence, nous livre momentanément le secret, qu'il faudra traduire dans une œuvre d'art encore à faire. Ce qui confie de telles puissances au temps et aux souvenirs purs, c'est le mystère du roman de Proust, sans cesse montré alors qu'il se cache sous les signes les plus divers : le mystère que représente la vocation littéraire du héros.

Mais ce ne sont pas seulement les réminiscences qui offrent au héros de telles expériences archéologiques. Deleuze, par exemple, a bien montré l'importance de la jalousie, ainsi que celle des œuvres d'art (particulièrement l'œuvre musicale de Vinteuil) pour la vocation littéraire du héros. Néanmoins, à cette liste, il faut absolument ajouter les expériences des dispositifs techniques propres à la modernité. Au cours de son apprentissage, le héros rencontre et utilise régulièrement les objets canoniques de l'âge moderne². Or, de toutes les rencontres qu'il fait avec les dispositifs

1 Michel Foucault, *Raymond Roussel*, *ibid.*, p. 50.

2 Un début de recension a déjà été fait chez Sara Danus, *The Senses of Modernism. Technology, Perception and Aesthetics*, Cornell, Cornell University Press, 2002. On y verra ainsi que « Proust a développé ce que l'on peut considérer comme étant la contrepartie littéraire de certaines techniques cinématographiques, en particulier celles du montage et du gros plan » (p. 141 ; notre traduction). Il est par contre à noter que c'était déjà l'hypothèse de Jacques Bourgeois, dès 1946. C'est précisément cette idée d'une écriture – involontairement – cinématographique que je tente de développer dans *L'Œil cinématographique de Proust*. Du point de vue d'une analyse davantage archéologique, il est possible de mettre l'accent non pas tant sur la remédiation inconsciente de procédés cinématographiques que Proust n'a connue que de seconde main, mais sur l'impact que créent certains dispositifs techniques modernes plus ou moins

de la modernité – photographie, lanterne magique, kinétoscope, stéréoscope, téléphone, théâtrophone, train, voiture, journal même –, une seule de celles-ci peut être considérée à bon droit comme une rencontre manquée : celle du cinéma. Rencontre manquée, rencontre niée même, volontairement tuée dans l'œuf. Rencontre utilisée à titre de contre-exemple, mais dont la force de la négation a tout de même quelque chose d'urgent à dire à l'archéologue :

« Si la réalité était cette espèce de déchet de l'expérience, à peu près identique pour chacun, parce que quand nous disons : un mauvais temps, une guerre, une station de voitures, un restaurant éclairé, un jardin en fleurs, tout le monde sait ce que nous voulons dire ; si la réalité était cela, sans doute une sorte de film cinématographique de ces choses suffirait et le "style", la "littérature" qui s'écarteraient de leurs simples données seraient un hors-d'œuvre artificiel », *Le Temps retrouvé*, IV-468.

La négation cinématographique de la *Recherche*, en cela bien différente de celle de Pirandello, se fait tout en finesse, mais répond malgré tout d'une violence extrême : loin d'être le symptôme du tournis du monde moderne et de la mécanisation des sentiments, le cinéma est tout simplement cette instance qui, machinalement, sans remous, répète l'ordre des mots et des

éloignés du dispositif proprement cinématographique. On peut prendre un exemple au hasard, non cité dans l'ouvrage en question, celui où le héros-narrateur fait l'expérience de la complication presque surnaturelle que représente la reproduction de la voix grâce à l'appareil téléphonique : « L'admirable féerie à laquelle quelques instants suffisent pour qu'apparaisse près de nous, invisible mais présent, l'être à qui nous voulions parler et qui, restant à sa table, dans la ville qu'il habite [...], sous un ciel différent du nôtre, par un temps qui n'est pas forcément le même, au milieu de circonstances et de préoccupations que nous ignorons et que cet être va nous dire, se trouve tout à coup transporté à des centaines de lieues (lui et toute l'ambiance où il reste plongé) près de notre oreille, au moment où notre caprice l'a ordonné. Et nous sommes comme le personnage du conte à qui une magicienne sur le souhait qu'il en exprime, fait apparaître, dans une clarté surnaturelle, sa grand-mère ou sa fiancée en train de feuilleter un livre, de verser des larmes, de cueillir des fleurs, tout près du spectateur et pourtant très loin, à l'endroit même où elle se trouve réellement » (*À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, II-431). Ainsi le dispositif téléphonique, participant pourtant à la même forme de reproduction mécanique que l'appareil cinématographique, ne vient pas répéter la voix de l'interlocuteur, il vient l'inquiéter, la rendre féérique, la problématiser. Cet exemple, dont il existe un nombre immense de variantes et de reprises, est intéressant puisqu'il montre qu'il y a bel et bien une fiction des objets techniques de la modernité dans la *Recherche*, et que cette ligne narrative représente aussi une tension caractéristique de l'apprentissage du héros, qui doit expérimenter encore et encore l'apparition du désordre pour ensuite, sous le signe du livre à faire, être en mesure de mettre de l'ordre dans sa propre vie.

choses. Là où l'expérience littéraire fait craquer l'ordre du discours grâce à la figure de l'Autre, le cinéma, inlassablement, incarne la mêmété absolue. On devinait déjà cette négation dans le passage, cité plus haut, sur la réminiscence de Venise, alors que la mémoire volontaire est comparée à une série d'instantanés, analogues à ceux qui forment la pellicule cinématographique. Pour Proust, le cinéma ne ferait que dupliquer passivement l'ordre des choses, alors que la littérature doit lui faire violence. Dans la *Recherche*, le cinéma est en quelque sorte la marge non active de la vocation, car il est l'un des rares dispositifs qui ne posent pas problème au héros-narrateur. Par contre, ce que l'on gagne suite à cette négation sous forme d'oubli, c'est, en parallèle, la problématisation d'une quantité de techniques, d'objets et de situations qui, du point de vue de l'archéologie, ne sont pas extérieurs au dispositif fédérateur qu'est le cinéma, mais au contraire y sont intimement liés. L'archéologie ne dessine donc pas seulement un horizon d'attente, mais doit aussi et surtout constituer le point de départ de la recherche, quitte à aboutir à des résultats en apparence paradoxaux. Le cinéma de la *Recherche* est donc une marge non potentialisée, autour de laquelle viennent toutefois de nombreuses techniques modernes, ainsi que les chocs sensoriels particuliers que leur fait subir la vocation littéraire du héros. L'archéologue, sensible non seulement à l'ordre, mais aux failles des discours – et le cinéma de la *Recherche* en représente certainement une – doit prendre à bras-le-corps cet impensé qui, de sa blancheur et de son éternelle quiétude, n'a pas fini de questionner notre présent.

À l'opposé du diagnostic très étoffé de *On tourne*, la *Recherche* ne présente pas de choc proprement cinématographique, alors que pour Pirandello le cinéma est le vecteur de problématisation par excellence de la modernité. Mais, précisément, les deux textes sont nécessaires pour l'archéologue afin de peser toutes les manières utilisées par la littérature pour se mettre en marge du cinéma et, réciproquement, pour dessiner une marge cinématographique au cœur du contre-discours romanesque. C'est pourquoi la rencontre manquée entre Proust et le cinéma nous demande d'ouvrir nos œillères et d'appliquer un autre mode de lecture pour comprendre la contribution tout compte fait remarquable de la *Recherche* à l'archéologie du cinéma. Précisément, il faut être capable de mener une lecture épistémique,

une lecture qui s'intéresse à tout ce qui, de manière non téléologique, vient borner le cinéma et que Proust ne cesse de problématiser en plaçant dans le temps chaotique mais révélateur de la vocation de son héros.

Nous avons donc tenté d'apprécier en quoi l'intégration d'un discours à l'archéologie, et particulièrement un discours négatif et critique comme peut l'être le contre-discours littéraire, ne se fait pas *sans sa théorisation*, comme l'avaient suggéré Gaudreault et Gunning dans un texte fondateur pour la nouvelle histoire du cinéma. L'archéologie n'est pas seulement le terrain sur lequel l'histoire doit enquêter : elle constitue aussi la tension de sa méthode, c'est-à-dire, justement, sa théorie, sa réflexivité. Ainsi, tels deux miroirs déformants, les négations cinématographiques de *On tourne* et de la *Recherche* nous ont montré que non seulement il ne faut pas juger d'un livre par sa couverture, mais qu'il faut aussi – comme Gubbio et comme le héros de Proust – devenir un peu voyant et passer au-delà des mots pour juger de quelle limite ou de quelle marge ils répondent.